



Цикл «Чудес и Деяний» в росписи храма Святой Екатерины в Салониках

Михаил Венщикова

В статье представлен комплексный анализ цикла «Чудес и Деяний», принадлежащий малоизученной росписи храма Св. Екатерины в Салониках. Повествовательная основа и принципы комплектации цикла разъяснены в соответствии с духовным климатом Византии на рубеже XIII–XIV веков. Особое внимание уделено «Чудесам», связанным с целительной силой воды, изображение которых преобладает в росписи. Исходя из литургического смысла эпизодов, в статье предложена авторская концепция их «парного» прочтения в подкупольном пространстве храма. Уточнены границы соответствия поздневизантийского цикла «Чудес» эпизодам, иллюстрирующим литургическое чтение Пентикостариона.

Ключевые слова: монументальная живопись, «Чудеса», иконография, Пентикостарион, топография, Крещение, Боговоплощение, символическая группировка.

История Салоник первой трети XIV столетия скудно освещена в византийских источниках. Город упоминается, главным образом, в контексте исторических перипетий правления Андроника Старшего (1282–1328) – вначале как пограничный форпост оборонительной кампании против Милутина (1281–1299), затем как место прощания императорской семьи с единственной дочерью Симонидой, брак которой с сербским королем должен был приостановить его военную экспансию. Вовлеченность в гущу городских событий видных представителей византийской элиты (среди которых две императрицы, высшие государственные сановники и военачальники, деятели философской и религиозной мысли) характерна для Салоник XIV века в неменьшей степени, чем для Константинополя. Однако страницы, вписанные каждым из них в судьбу города, в большинстве своем «вырваны» из его исторической памяти за долгие годы правления османов. Распознать характер и степень влияния известных людей эпохи на культурный ландшафт Салоник, равно как и обнаружить следы их пребывания на мнемониче-

На с. 276: Хождение по водам. Из цикла «Чудес и Деяний». От 1295 до 1315 г. Храм Св. Екатерины (северо-восточная часть наоса). Салоники

ской карте «второй столицы», остается крайне трудной задачей. Монастыри и храмы Верхнего города, с их изящно украшенными фасадами и великолепным декором внутренних помещений, остаются единственными свидетелями художественного акта, объединившего в веках анонимных заказчиков и исполнителей.

Среди салоникских росписей первой трети XIV века только фрески придела Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия сравнительно полно освещены в контексте поступившего на них ктиторского заказа. Семейные переживания великого севастократора империи Михаила Тарханиота и его супруги Марии, до преклонного возраста остававшихся бездетными, позволяют определенным образом интерпретировать иконографическую программу храма и, в частности, появление в ней необычного цикла, связанного с житием св. Евфимия Великого.

Высокий статус ктитора церкви Свв. апостолов патриарха Нифонта указывает на столичное происхождение и высокий профессиональный уровень мастеров, которые выполнили по его заказу мозаичное убранство наоса (около 1315 года). Однако этот факт не позволяет прояснить первоначальный иконографический замысел живописной декорации и логику его соприкосновения с последующими дополнениями.

Еще более сложную для исследователя картину представляют два других салоникских памятника, сведения о заказчиках и факты возникновения которых канули в Лету вместе с Византийской империей. И если хорошее состояние фресок храма Св. Николая Орфаноса послужило источником их внимательного изучения, то немногое, что сохранилось от росписи церкви Св. Екатерины, остается на периферии научного интереса. Единственным исключением следует признать новейшие изыскания Е. Цигаридаса, опубликованные в 2006 и в 2011 годах, в которых автор представляет общую характеристику иконографических и стилистических особенностей живописи.

Даже в существующем фрагментарном состоянии роспись храма Св. Екатерины сопоставима с лучшими образцами византийской живописи первой трети XIV века. Тонкий выразительный мазок всегда созвучен эмоциональной интенции каждого образа. Всецело подчиняясь внутренней структуре сюжета, он то продлевается до предела, словно указывая на идеальную константу античного канона, то внезапно срывается к взволнованной дискретной моделировке за миг до того, как пружина повествования готова выстрелить. Колорит, чуждый наивной полихромии провинциальных фресок, построен на благородных холодноватых сочетаниях. Вместе с тем за строгой выверенностью оттенков неожиданно проступает почти импровизационная палитра, завершающая «симфоническую» картинность изображений. Взаимовыгодный баланс удастся найти и в трактовке человеческой фигуры. Виртуозно очерчивая малейшие изгибы силуэта, живописец наделяет своих персонажей совершенством пропорций и органикой поз. Таким образом,

исключительные художественные достоинства росписи храма Св. Екатерины заслуживают более внимательного анализа ее стилистических особенностей. Ждет своего часа и уточнение ее хронологической атрибуции, предположения в отношении которой варьируются на данный момент в пределах двадцати лет (от 1295 до 1315 года).

Фрагментарная сохранность фресок не дает достаточных оснований для однозначной интерпретации заложенной в них иконографической программы. Тем не менее, характерная для храмов такого типа структура наоса, равно как и его небольшие размеры, предполагают здесь присутствие традиционного набора иконографических циклов. «Праздники», от которых сохранилась лишь нижняя часть «Успения» над проходом в нартекс, сочетаются с избранными эпизодами Страстного цикла, определяемого подобным образом по небольшому фрагменту «Суда Пилата» на северной стене. Содержательным ядром росписи выступает цикл «Чудес и Деяний» (отделенный от «Праздников» орнаментальным фризом), что вызвано его привилегированным с позиции зрителя положением и многообразием представленных эпизодов. Теперь достаточно трудно представить принципы иконографического отбора святых, чьи изображения в нижней части наоса практически полностью утрачены. В числе сохранившихся примеров следует привести портреты анахоретов и столпников, представленные на восточной стене нартекса. Закрывают реестр сохранившихся изображений фрески в алтаре, где «Причащение апостолов» в верхнем регистре сочетается с дошедшей практически без утрат «Литургией Святых Отцов», написанной внизу.

В то время как анализ целостного содержания росписи еще ждет своего часа, темой настоящего исследования стали «Чудеса и Деяния», представленные на фресках храма Св. Екатерины в соответствии с оригинальным художественным замыслом. Иконографическая многогранность данного цикла обрисована в фундаментальных трудах Г. Милле, Н.В. Покровского, П. Андервуда, Т. Гума-Пэтерсон, С. Дюфренн, А. Цитуриду и других авторов. Более актуальным, исходя из этого, представляется не столько интерпретация его отдельных сюжетов, сколько выявление принципа их компоновки и распределения в пространстве храма Св. Екатерины. Прежде чем перейти к анализу иконографических связей внутри цикла, представляется необходимым перечислить все сохранившиеся эпизоды, которые объединены во втором снизу регистре росписи. Начиная с востока, на южной стене храма изображены: «Брак в Кане Галилейской», «Изгнание торгующих из храма», «Исцеление расслабленного в Вифезде», «Христос и самарянка у колодца»; далее, на западной стене, – «Исцеление слепорожденного» и сцена неопределенной иконографии; и, наконец, на северной стене – «Исцеление увечных», «Исцеление десяти прокаженных», «Притча о брачном пире», «Хождение по водам».

Благодаря развернутой антологии цикла и приоритетному, для зрителя, месторасположению сюжетов, церковь Св. Екатерины попадает в очень узкий круг палеологовских памятников, в которых «Чудеса» занимают определяющую позицию в иконографической программе наоса (среди других примеров: Митрополия в Мистре, придел Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия в Салониках, кафоликон монастыря Хиландар, церковь Архангела Михаила в Лесново). Система иконографических приоритетов, которая формировалась в византийском искусстве на протяжении столетий, подразумевала для каждого цикла свое место и значение в храмовой декорации. Уже в развернутых иконографических программах XII века – Мирожье и Монреале – за «Чудесами» закрепляются традиционно второстепенные по значению области росписи. Постепенное усиление нарративных тенденций (начиная со второй половины XIII века) принципиально не меняет их позиции в украшении подкупольного пространства, что во многом перекликается с суждениями поздневизантийских богословов. Обращаясь к положению «Чудес» в иерархии евангельских сюжетов, младший современник создателей росписи Николай Кавасила писал: «То, что последние (Страсти Христовы. – *М.В.*) необходимее первых (Чудес. – *М.В.*), судя по тому, что одни составляют причину нашего спасения и без них невозможно было бы для человека и воскресение, — я разумею страдания, а те служат только доказательством, ибо чудеса совершались для того, чтобы все веровали в Господа, что Он воистину Спаситель».

Более традиционным считалось изображение «Чудес» за пределами наоса – в нартексах, пареклесиях, приделах или боковых нефях, – как это происходит во второй половине XIII – первой половине XIV века в Сопочанах, Кахрие Джамии, Митрополии в Мистре, Афендикко, храме Св. Николая Орфаноса в Салониках и других памятниках. Даже в величественных храмах-соборах Сербии, таких как Старо-Нагоричино, Грачаница или Дечаны, «Чудеса» появляются в наосе, скорее, по мере необходимости пространственного оформления, нежели в связи со спецификой символично-содержательных преобразований. Династия Неманичей, ставшая главным заказчиком росписей в XIII веке, и сербские богословы того времени не считали необходимым расширять сложившиеся иконографические схемы за счет сцен «Чудес и Деяний». В росписях, выполненных по заказу правившего в первой четверти XIV века короля Милутина – Левишке, Старо-Нагоричино, Грачанице, Хиландаре и Св. Никите, – цикл «Чудес» остается на периферии основной линии повествования, выраженной в «Великих Праздниках» и «Страстях».

Появление «Чудес» в наосе поздневизантийского храма на равных правах с «Праздниками» и «Страстями» должно было иметь веские причины для живописца и заказчика. Как правило, стимулом к это-

му служила необходимость утяжеления риторического веса «Чудес» местночтимого святого, например святого Димитрия Солунского (Митрополия в Мистре), святого Евфимия Великого (придел Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия), архангела Михаила (Лесново). При этом «Чудеса» занимали там уже не периферийное, как в сербских памятниках, а равнозначное по отношению к «Праздникам» и «Страстям» положение. Наиболее показательным в этом отношении примером является роспись Митрополии (церковь Св. Димитрия) в Мистре, где специфический для поздневизантийского времени архитектурный тип – трехнефная базилика с трансептом – позволил выделить «Чудеса» в качестве ключевого повествовательного мотива, не меняя традиционной пространственной иерархии циклов: «Праздники» получили привилегированное положение в центральном нефе, «Чудеса» – сопутствующее, в сводах южного и северного нефов (при этом в восточной части северного нефа особо выделен цикл святого Димитрия Солунского).

В крестово-купольном храме Св. Екатерины организация циклов выглядит строже, с акцентом на их связанное прочтение в легко обозримом пространстве наоса. Традиционное деление по регистрам совпадает здесь с выполненными в то же время фресками храма Св. Николая Орфаноса в Салониках, где место «Чудес», над портретами святых, занимают «Страсти Христовы». Подмена одного звена иконографической программы другим позволяет проследить, как меняется в связи с этим общее восприятие росписи, которое проходит путь от символического к историческому. Явленная в «Чудесах» Божественная природа Христа приводит их в символическое соотношение с эпизодами Великих Праздников – таких, как «Крещение», «Преображение», «Успение», – где изливается уже открыто, в мистическом акте теофании. Исходя из этого, ни один из конституирующих принципов изложения, будь то хронология или топографическая идентичность, не становится решающим в их репрезентации, в отличие от «Страстей», представленных как неразобцаемая часть евангельского рассказа.

Цикл «Чудес» в храме Св. Екатерины открывает «Брак в Кане Галилейской» (Ин. 2: 1–11) в юго-восточной части наоса. Изображение этой сцены первой в ряду отобранных к повествованию сюжетов связано как с ее месторасположением в евангельской хронологии, так и с символикой пространственной организации росписи. Выявляя мотив евхаристического пресуществления, живописец отдает предпочтение эпизоду с Претворением воды в вино, чтобы чудесным образом вернуться к теме Брачного пира уже в конце цикла, на противоположной стене наоса. Первое чудо, совершенное Иисусом, выступает здесь и как знак осознания Его Божественной природы, и как прообраз искупительной жертвы, которую Ему предстоит принести. Аллюзия на неизъяснимое чудо Боговоплощения, скрытое от паствы алтарной преградой, объясняет изображение эпизода рядом с алтарем, в непосредственной

близости от процессии со Святыми Дарами. Закрепление евхаристических сюжетов в алтарном и предалтарном пространстве восходит еще к доиконоборческой эпохе (характерный пример: ветхозаветные прообразы Евхаристии в равенском Сан-Витале – «Жертвоприношение Авеля», «Мелхиседек, приносящий хлеб и вино», «Авраам, приносящий в жертву Исаака», «Гостеприимство Авраама»).

В средневизантийский период, при существующем разнообразии евхаристических сюжетов, на первый план выходят две сцены – «Брак в Кане» и «Тайная вечеря», которые утверждают за собой позицию в восточной части наоса, сохраненную затем и в росписях первой трети XIV века (в Чучере, Старо-Нагоричино, храме Св. Николая Орфаноса в Салониках и других памятниках).

На фоне немногочисленных аналогий в живописных ансамблях первой половины XIV века (в первую очередь, в Афендиго, Оморфоклессии в Касторье и Кахрие Джами) «Претворение воды в вино» из храма Св. Екатерины отличает отточенность композиционного решения и выверенность символической нюансировки. Иконографическая схема построена на уравновешенном распределении пространства между человеческими фигурами и кувшинами-пифосами, изображенными в две трети человеческого роста. Фигура Христа, поданная вперед в благословляющем жесте, написана на достаточном расстоянии от кувшинов. Едва заметное напряжение позы указывает на секундное сомнение, трепет перед первым чудом, которое Ему предначертано совершить. Образное начало сливается с иконографическим подтекстом, проявляя его не более как намек, интонационный оттенок, понятный без дополнительных пояснений. Симметрия композиции, устроенной как ponderация человеческих фигур и кувшинов, подводит к осознанию скрытой антитезы между тленом, скоротечностью земной жизни и жизнью вечной, которую символизируют преисполненные божественной благодати сосуды.

Контекстуальное восприятие эпизода выходит за пределы его односторонней интерпретации. Очистительная сила воды, которая становится главной темой цикла «Чудес и Деяний» в храме Св. Екатерины, с первой сцены обращает верующих к образу Христа, Кровь которого рассматривалась как прообраз воды Крещения, несущей с собой спасение и искупление.

Явление Божественной природы Христа, своеобразно раскрытое живописцем в первой сцене, говорит о себе вновь в последнем эпизоде цикла, где изображено «Хождение Христа по водам» (Мф. 14: 25–33; Мк. 6: 45–52; Ин. 6: 16–21). Не прерывая последовательности повествования, живописец предлагает в качестве альтернативы событийному символично-прообразовательный принцип прочтения изображений, с которым согласуется характер их восприятия в ходе богослужения. Направленное к алтарю внимание экстраполируется, по ходу развития

литургии, на боковые стены, соотнося с ее символическими этапами соответствующие сюжеты.

Первая пара изображений, расположенная на противоположных стенах, в начале и конце цикла, указывает в силу своей близости к престолу на воплощение Христа-Логоса: «Преумножение хлебов» – через символику узнаваемых «евхаристических» образов, «Хождение по водам» – в силу заложенной в нем аллюзии на ветхозаветную историю Перехода евреев через Черное море (Исх. 14). Взаимообращение Ветхого и Нового заветов становится распространенной практикой поздневизантийской иконографии, где послания высокочтимых в Византии пророков, таких как Моисей или Исайя, прообразуются в новозаветных образах Христологического и Богородичного циклов, в эпизодах Страшного Суда. Черное море, символизирующее в христианском сознании Богородицу, раскрывается перед ветхозаветным прообразом Логоса Моисеем, который управляет подобно Христу водной стихией. Литургической основой сюжета выступает прославляющий тему Боговоплощения догматик пятого гласа Октоиха Иоанна Дамаскина, исполнявшийся на богослужении первые восемь недель после Пасхи. Упоминание в тексте догматика Архангела Гавриила, прославленного там как «служитель Чудес», также указывает на контекстуальную аутентичность новозаветного эпизода, и его ветхозаветного прообраза, семантике цикла.

Своеобразный иконографический извод «Хождение по морю» в салоницкой росписи заслуживает особого внимания в силу дискуссионности его атрибуции. На фоне взволнованного моря изображена лодка с застигнутыми бурей апостолами и Христом, повелительным жестом приказывающий ветрам остановиться. Предельная простота композиции выявляет символическую грань между бессилием и всемогуществом, человеческим и божественным, смертью и Воскресением, несущим бессмертие. Прибегая к риторической антитезе, живописец изображает Христа непропорционально удлинненным, – подобно безмолвной скале Он возвышается и над фигурами замерших в тревожном волнении учеников, и над всем пространством беснующейся пучины. Односложная интерпретация данной сцены затрудняется существованием близкого ей по иконографическому содержанию сюжета с «Чудесным уловом» (Ин. 21: 1–8), с которым ее объединяют символическая типология и место действия, на берегах Тивериадского озера. Как было отмечено О.Е. Этингhoff, впадение в его воды священной реки Иордан, соотносимой с одной из четырех райских рек, вводит оба эпизода в контекст сакральной топографии мировых вод. Исходя из этого принципа, можно объяснить их совместное изображение в средневизантийских памятниках – Мироже и Монреале, где каждая из сцен приобретает обособленные иконографические черты. Позднее, уже в палеологовский период, в соответствии с замыканием иконографических циклов, происходит разведение эпизодов согласно их положению в евангель-

ской хронологии. Свершившееся после Воскресения «Явление Христа на Тивериадском море» попадает в цикл Пентикостариона (Монреале, София Трапезундская, Левишка, Старо-Нагоричино, Грачаница, Лесново), «Хождение по водам» – в цикл «Чудес и Деяний» (Монреале, придел Св. Николая в Дечанах, кафоликон монастыря Хиландар).

При обращении к хорошо известному изображению в Дечанах очевидными становятся те нюансы, что отличают его от иконографии «Хождения по водам» в росписи храма Св. Екатерины. Принципиальным в дечанской росписи является введение в композицию фигуры Петра, шагающего по водам к уже взошедшему на твердь Спасителю. Даже несмотря на значительные утраты красочного слоя, которые имеются в нижней части изображения в храме Св. Екатерины, нет никаких оснований предполагать, что этот мотив мог быть там повторен. Живопись сохраняется до нижней кромки судна, что позволяет представить Петра лишь в момент секундного сомнения, уже обезоруженного пучиной. Основываясь на данных наблюдениях, остается только два возможных предположения либо в ее несохранившейся части действительно присутствовала фигура тонущего Петра, либо живописец изображает здесь «Явление Христа на Тивериадском море».

При сравнении двух мозаик из Монреале, где Петр представлен, соответственно, плывущим («Чудесный улов») и тонущим («Хождение по водам»), механизм иконографической дифференциации становится более понятным. В первом случае Иисус благословляющим жестом приветствует подплывающего к берегу Петра, в то время как апостолы забрасывают невод, не обращая особого внимания на происходящее. В «Хождении по водам» аспект внутреннего взаимодействия персонажей выявлен более эксплицитно: толпящиеся в лодке апостолы с оживлением наблюдают, как Иисус вытягивает Петра из морской пучины. Таким образом, можно сделать вывод, что интеграция иконографических деталей происходит в салоникской росписи исходя из приоритетов их символического значения. Христос не протягивает длани усомнившемуся апостолу – его величественный образ сам по себе становится символом грядущего спасения, указывая на сотериологический аспект теофании. Не менее важным для живописца было подчеркнуть соборную общность апостольской братии: метущийся в волнах корабль выступает здесь как символ экклезиологического спасения. Находя параллели в иконографии ветхозаветного сюжета о Потопе, лодка апостолов уподобляется образу Ноева ковчега, который ассоциируется одновременно и с все уничтожающей стихией (Богом-отцом) и со спасением (Богом-сыном).

Расположение вслед за «Браком в Кане» ныне утраченного изображения, которое Е. Цигаридас атрибутирует как «Изгнание торгующих из храма» (Ин. 2: 13–19), развивает заявленную в первом эпизоде евхаристическую семантику. От каждого из них тянутся прообразовательные нити к искупительной жертве, принесенной Христом во оставле-

ние грехов рода человеческого. В первом случае претворение воды в вино, отсылая к эkkлесиологической аналогии с вином и кровью Христовой, символизирует таинство евхаристического пресуществления. Во втором, уподобляя Свое Тело храму, Христос указывает на его разрушение (Смерть на Кресте) и воздвижение внове на третий день (Воскресение). «...Разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его...» (Ин. 2: 19). Восприятие Божественной благодати через Святые Дары в «Претворении воды в вино» предваряет образ духовного обновления причастников, которое символизирует собой «Изгнание из храма торговцев и мытарей». Переход от первого Чуда Христа к изображению акта, «фактически доказывающего, что Он и есть Мессия», выражает ипостасные градации Божественного образа – от человеколюбивого чудотворца к грозному судие. Характер сочетания этих сюжетов (один за другим) отражает иконографическую последовательность, сложившуюся в македонских росписях десятью-двадцатью годами ранее (в афонском Протате, ок. 1295 г., приделе Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия в Салониках, 1303 г., и церкви Св. Георгия в Касторье иначе, Оморфоккlesia, конец XIII в.).

Тема исповедального очищения перекликается с эсхатологическим мотивом разделения верных и неверных в преддверии Страшного Суда, который приобретает особую актуальность на фоне распрей, коснувшихся византийской церкви на рубеже столетий. События этого времени, будь то фиаско Лионской унии или вызов, брошенный арсенитами в адрес византийской церкви и императора, выдвинули на первый план риторику духовного очищения, к которой обращаются в своих речах видные богословы и мыслители.

Как и в случае с первой парой эпизодов, символическая линия от «Изгнания торговцев из храма» переходит на противоположную, северную, стену наоса, где мотив эсхатологического разделения иллюстрирует сюжет о «Брачном пире» (Мф. 22: 1–14). Предпоследняя сцена цикла занимала в свое время большую часть стены справа от прохода в северный неф. На данный момент от первоначального изображения на проходной арке сохраняется не более одной трети. Два ангела, слетающие к сидящему справа юноше в красной тунике, и сидящая фигура средовека в правом нижнем углу композиции, позволяют отождествить эпизод с сюжетом о «Брачном пире» (Мф. 22: 1–14), как это уже было сделано ранее Е. Цигаридасом. Именно ангелы, появление которых в иконографии новозаветных сюжетов относится к числу редких исключений, становятся определяющим моментом в прочтении сцены. Уподобление Брачной трапезы Царствию Небесному (Мф. 22: 2), а царя Иисусу Христу, приводит к «превращению» прислужников на пиру в ангелов, которые в финальном эпизоде низводят согрешившего юношу во тьму вечную (Мф. 22: 13). Сущность царской власти Христа выражают слова Климента Александрийского: «Ибо Бог все передал в

подчинение Христу, царю нашему, дабы пред именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних, и всякий язык исповедовал, что Господь Иисус Христос в славу Бога Отца».

Экспликация символического подтекста притчи прослеживается и в единственной иконографической аналогии сцены – в пареклесие Св. Николая в Дечанах, где преобразование прислужников в ангелов предвосхищает появление на фреске самого Иисуса. Спустя почти два столетия в росписи Ферапонтова монастыря Дионисий возвращает сюжет к более характерной для притчи иносказательности, включив в изображение фигуры царя в драгоценных облачениях и слуг, бросающих нечестивца в зияющую бездну. Софиологический мотив «вкусения премудрости» раскрывается для русского мастера через аллгорию евангельских образов – царя и слуг, что объясняется праздничной семантикой цикла, который символизирует в росписи торжество праведников, приглашенных на пир Премудрости.

У византийского предтечи Дионисия акцент смещается к эсхатологическому пониманию сюжета, что обращает его, в конечном итоге, от образов к первообразам. На фреске снова, как и в «Изгнании торгующих из храма», со всей ясностью звучит тема разделения верных и неверных – *званных и избранных*, при этом сам Христос выступает как верховный судья. Смыслом брачного торжества становится приобщение слову Божьему, без которого немислимы ни спасение, ни воскресение, ни какие-либо земные блага. Тема неосуществимого друга без друга преобразования тела и духа, которая становится семантическим ядром цикла «Чудес», переключается с заложенной в притче символикой брачных одеяний, передающих, по точному замечанию Л.И. Лифшица, «образ обновленной человеческой плоти и чистоты веры».

Истолкование смысла притчи Николаем Кавасилой дает нам исчерпывающий ответ о месте и значении сюжета в цикле «Чудес Христовых»: «Посему вдруг сообщаются нам все блага. Ибо все приготовлено: обед мой, – сказано, – уготован, юнцы мои и упитанная исколена и вся готова: приидите на браки (Мф. 22: 7). Остается только прийти званным на праздник, а пришедшим что еще нужно для благополучия? Совершенно ничего. Ибо в будущий век мы войдем со Христом уже приготовленные, теперь же входим, чтобы приготовиться. Тогда нужно приходить, уже имея все, а в настоящем веке и безумных призывают к пиршеству и вечери. Тогда невозможно *восстать мертвому, прозреть слепому, исправиться поврежденному, а в сей жизни нужно только желание и произволение* (курсив мой. – М.В.), и все последует; ибо сказано: Аз приидох в мир, да живот имут (Ин. 10: 10), и: Аз свет в мир приидох (Ин. 3: 19). И в том неизреченное человеколюбие, *что он, совершив все, чем освободил нас, оставил и для нас нечто, чем можем мы приходить в свободу, именно веровать во спасение через Крещение* (курсив мой. – М.В.) и желать приходить к нему, чтобы за

сие вменено было нам все и то, с чем Сам он благосотворил нам, и то, для чего уплатил за нас долг».

Прославление чудодейственной силы воды достигает своего апогея в трех следующих за «Изгнанием торгующих из храма» эпизодах, символическая группировка которых имеет древнюю традицию в византийской иконографии. Действие этих сцен, среди которых «Исцеление расслабленного в Вифезде» и «Христос и самарянка у колодца» на южной стене храма и «Исцеление слепца» на западной стене, разворачивается на фоне источников и колодцев, обозначающих, как и кувшины в «Браке в Кане», вместилище благодатного спасения. По мнению П. Андервуда, уже начиная с таких ранних памятников, как Дура Европос и баптистерий Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе, эти сюжеты исполняли роль иконографических коннотаций к прославлению таинства Крещения. Проведение обряда по преимуществу вне наоса во многом предопределило историческое размещение этих сцен в приделах и нартексах, как это происходит в первой трети XIV века в Кахрие Джамии или Афендикю. Причиной проникновения «крещальных» сюжетов в подкупольное пространство, чему церковь Св. Екатерины не единственный пример, являлась их принадлежность богослужебному чтению Пентикостариона, вступавшему в литургический обиход между Пасхой и Пятидесятницей. В это период, когда церковь возвращается к событиям, свершившимся после Воскресения, включены упоминания трех эпизодов христологического цикла, которые преобразуются в литургическом календаре в Неделю о расслабленном, Неделю о самаряняне и Неделю о слепом (четвертая, пятая и шестая седмицы по Пасхе).

Пентикостарион в поздневизантийской монументальной живописи заявляет о себе в качестве полновесного иконографического цикла и достигает в отдельных случаях шестнадцати сцен. В живописных ансамблях короля Милутина, которые представляют собой богатый материал для выявления его типологических особенностей, ярче всего прорисовываются две главные черты – локализация эпизодов (в предалтарном и алтарном пространстве) и содержательный акцент на изображении деяний воскресшего Иисуса. На этом фоне связь с Пентикостарионом в храме Св. Екатерины носит, скорее, символично-прообразовательный характер; обращаясь к соответствующим евангельским фрагментам, живописец «прославляет» Таинство Крещения и связанные с ним чудеса. Литургическим рефреном этого «малого» цикла можно считать слова Пасхального канона, исполняющиеся каждое утро на первой пасхальной неделе: *Σῶμα Χριστοῦ μεταλάβετε, πηγῆς ἀθανάτου γεύσασθε* («Тело Христово примите, источника бессмертного вкусите». – *М.В.*).

Следует обратить внимание на то, что тема «воды» была определяющей при подборе сцен Пентикостариона и в других росписях, выпол-

ненных салоникискими мастерами на рубеже XIII–XIV веков. В Протате (в юго-восточной и юго-западной частях наоса) и приделе Св. Евфимия (в центральном нефе) «крещальные» эпизоды дополняют такие сцены, как «Изгнание торгующих из храма» и проповеди Христа (в синагоге и иерусалимском храме). С последним сюжетом, воспоминание о котором приходится на праздник Преполовения, представляется возможным связать несохранившееся изображение в южной части западной стены в наосе храма Св. Екатерины (перед «Исцелением слепорожденного»). В богослужении этого дня, обозначающего символический рубеж между Пасхой и Пятидесятницей, все время звучит упоминание о воде: «Преполовившуся празднику жаждущую душу мою благочестия напои водами...», что приводит искомый сюжет в полное семантическое соответствие с другими эпизодами цикла.

В отличие от своих непосредственных предшественников, живописец храма Св. Екатерины не руководствовался задачами пространственного обособления Пентикостариона, объединив его сцены в один цикл с «Чудесами и Деяниями». Совмещение «евхаристических» и «крещальных» сюжетов указывает на предвечную невозможность одного без другого: Воскресения без Крещения, в евангельской парадигме событий, и Евхаристии без Крещения в еклесиологической, обрядовой. Символика их сопряжения, провозглашенная еще Иустином Философом: «...и никому другому не позволено участвовать в ней (Евхаристии). – *М.В.*), как только тому, кто верует в истину учения нашего и омылся омовением в оставлении грехов...» – находит свое зеркальное отражение в литургии. Малому входу, который олицетворял первое появление Христа перед народом – на Иордане, предшествовало чтение трех антифонов, прославляющих фактическое начало земных Деяний, когда «Иисус смешался с толпой и показал себя не только словами...». Следовавшее затем чтение Евангелия символизировало акт очищения верующих, с которым в росписи напрямую связана семантика «крещальных» сюжетов. В свою очередь, Великий вход со Святыми Дарами выводил восприятие к самому главному деянию Иисуса – подвигу его искупительной жертвы. Направляя зрительное внимание к алтарю, по сторонам от которого тему Боговоплощения провозглашали сюжеты «Претворения воды в вино» и «Хождения по водам», он обращал паству к «созерцанию» вочеловечившегося Бога, сшедшего с небес для искупления грехов рода человеческого. Таким образом, изображая сцены «крещального» цикла в западной части храма, живописец оставлял их за спинами причастников, допущенных на Литургию Верных, – Крещение выступало символическим рубежом, который отделял их от оглашенных, выведенных к этому моменту в нартекс.

Наиболее ясные указания на поздневизантийские представления о роли Крещения вновь дают нам слова Николая Кавасилы: «Ибо с тех пор, как взшел Он на крест, и умер, и воскрес, восстановлена свобода

людей, утверждены вид и красота, приготовлены новый образ и новые члены, теперь нужно только прийти и приступить к благодати. И сие может доставить нам купель: мертвым – жизнь, связанным – свободу, поврежденным – блаженный образ». В этом смысле, Кавасила, торопивший с решением принять новую жизнь во Христе – в «этой жизни» и в «этом мире», как систематизировал его мысли И. Мейндорф, – лишь только продолжил начатое своими предшественниками. У таких видных богословов рубежа XIII–XIV веков, как патриарх Афанасий и митрополит Филадельфийский Феолепт, Крещение сопоставляется с церковным служением как таковым, поэтому столь необходимым становится появление указующих на него сюжетов в росписях византийских храмов.

Интерпретация основного иконографического мотива этого «малого» цикла – колодца, либо источника с освященной водой – подводит еще к одной, не менее важной, богословской аллюзии, связанной с прославлением Богородицы как «вместилища невместимого» и «чистого сосуда всея вселенная». Крестовидная форма колодцев отсылает не столько к древнейшей форме крестильной купели, как предположила Т. Гума-Петерсон, – в то же время существует много примеров, где они изображены в форме правильных цилиндров, – сколько к вочеловечившемуся через Богородицу Христу-Логосу, взошедшему на Крест во искупление грехов человеческих. Симптоматичным является распространение в конце XIII века образа Богородицы Живоносный Источник, соединившего семантику Боговоплощения с темой чудесных исцелений, которые традиционно отождествлялись в Византии с Марией. В монументальной живописи концентрическое подчинение «Чудес» этому образу демонстрируют фрески храма Богородицы Одигитрии (Афендик), где они лучами расходятся от образа Ζωοδόχος Πηγή, над проходом в наос, (среди них, в софитах северного свода, присутствуют и два искомого сюжета – «Христос и самарянка у колодца» и «Исцеление слепорожденного»).

В храме Св. Екатерины «нисхождение» благодати становится возможным благодаря композиции «Успение Пресвятой Богородицы», занимающей центральное положение на западной стене наоса. Прославление связанных с этим образом чудодейственных потоков содержит одиннадцатая песня Второго Похвального слова на Успение Богородицы Иоанна Дамаскина: «Не оказалось лишением благословения и естество воды. Ибо (тело Богородицы) омывается чистой водой, которая не столько очищает его, сколько сама очищается. Так, глухим давался одинаковый со всеми слух, хромым исправлялись ступни ног, у слепых восстанавливалось зрение, раздирались рукописания (Мф. 11: 5) приходивших с верою грешников».

Иконография двух первых эпизодов «крещального» цикла – «Исцеления расслабленного в Вифезде» (Ин. 5: 2–15) и «Встречи у колодца»

(Ин. 4: 4–27) – немногим отличается от поздневизантийских аналогий. Декорацией первой сцены (исцеленный паралитик удаляется от Христа, унося за спиной скорбное напоминание о своем недуге), является пятикупольная аркада – архитектурный атрибут, безошибочно отличающий ее от другого сюжета с исцелением расслабленного, в Капернауме (Мф. 9: 1–8; Мк. 2: 1–12; Лк. 5: 18–26). Движение недавнего калеки, направленное от Иисуса, буквально воспроизводит слова евангельского первоисточника: «...возьми постель свою и ходи...» (Ин. 5:8), что повторяет решение живописцев, которые изобразили ту же сцену в храме Св. Николая Орфаноса.

«Встреча Христа с самарянкой» разворачивается на фоне полукруглой горки, обозначающей скалу Гаризим, с которой самаряне связывали приход Мессии. Иисус и апостолы, занимающие все пространство за Его спиной, изображены слева, на пути возвращения женщины в родной город. Таким образом, приобщение к *источнику, ведущему в жизнь вечную*, с которым сравнивает себя Христос (Ин. 4: 13–14), представляется символически невозможным за пределами апостольской церкви, которую олицетворяют на фреске фигуры Его учеников. По ступеням «читаемых» образов «катехизации» (от Христа) и «воцерковления» (через апостолов) повествование восходит к финальному эпизоду – на втором плане, справа, где самарянка возвещает о случившемся своим соплеменникам. Т. Гума-Петерсон, связав появление данного сюжета с актуальной в поздневизантийский период идеей обращения неверующих, упустила изображение в храме Св. Екатерины из числа немногих примеров, место среди которых оно по праву должно занять.

Доминантное положение в иерархии трех эпизодов отведено «Исцелению слепорожденного в Силоаме» (Ин. 9: 1–38), изображенному над проходом в нартекс, прямо под «Успением Пресвятой Богородицы». С иконографической точки зрения здесь представлены все три кульминационных момента притчи: собственно исцеление, прозрение у колодца и возвещение о чуде. Несмотря на сравнительно хорошее состояние фрески, от первой сцены сохранилась лишь фигура слепца в ее правой части. Не приходится сомневаться, что композиция соответствовала иконографической схеме, формирование которой П. Сингеленбергу удалось проследить еще на ранневизантийских примерах: Христос протягивал благословляющую длань к незрячим глазам калеки. Столь же традиционным представляется и ее сочетание с последующим эпизодом, где слепец омывает глаза в водах силоамского источника, сцены следуют одна за другой, в пределах единой композиционной группы. Добавление третьего эпизода, с возвещением о чуде, не меняет сложившегося иконографического правила, но, скорее, развивает заявленный во «Встрече у колодца» мотив евангельской проповеди новообращенных. Размещением всех трех сцен на одной плоскости живописцу

удалось добиться их «анимационного» прочтения (путем покадрового разложения основного сюжета). Взгляд зрителя плавно перетекает от сцены к сцене, нанизывая зрительные образы в подотчетном нарративу порядке. Единственным ориентиром их разграничения является фигура слепца в красной тунике, который (в отличие от фрески Митрополии в Мистре, приведенной в качестве наиболее близкого иконографического аналога) изображен здесь в каждом из трех эпизодов.

Проблематичность иконографической идентификации сцены, следующей за «Исцелением слепорожденного», связана с особенностями ее современного состояния. В правой части изображения красочный слой полностью утрачен; слева, до центра, сохранились фигуры Христа, протянувшего в благословляющем жесте руку, и апостолов, стоящих за его спиной. Мнение Е. Цигаридаса о том, что здесь могло быть представлено «Исцеление согбенной», допустимо, но не является единственным в кругу возможных предположений. Известными примерами обращения к сюжету о согбенной (Лк. 13: 10–17) являются фрески в Дечанах, храме Св. Николая Орфаноса и приделе Св. Евфимия. При сравнении существующего фрагмента с этими сценами обращают на себя внимание некоторые отличия. В Дечанах действие происходит в экстерьере, на что указывает невысокая сплошная стенка на заднем плане, на фреске из храма Св. Екатерины – напротив, в интерьере. Входной проем за спиной Спасителя представляет собой один из определяющих атрибутов для обозначения внутреннего пространства в поздневизантийских росписях. Вторым отличием является поза Христа, которая сохраняет и в Дечанах, и в двух других росписях строго вертикальное положение по отношению к согбенной женщине. В то же время образ Христа, с сильно наклоненным вперед корпусом – каким мы видим его на салоницкой фреске – более соответствует иконографии сцен с возлежащими на одре больными и умершими, как, например, в «Исцелении Петровой тещи», «Воскрешении дочери Иаира» и «Воскрешении сына вдовицы из Наина».

Среди сцен на северной стене, две первые – «Исцеление увечных» и «Исцеление десяти прокаженных» – завершают рассказ о чудесных врачеваниях Иисуса. «Исцеление увечных», впервые атрибутированное подобным образом А. Цитуриду, представляет собой один из наиболее редких сюжетов в иконографии поздневизантийского цикла «Чудес». Отсылая к упомянутому у Матфея эпизоду с Исцелением разных болезней (Мф. 15: 30–31), сцена решена посредством сложной многофигурной композиции, которая отличает ее от более лаконичного по решению изображения в храме Св. Николая Орфаноса. Напряженная наполненность пространства, которую живописец создает разноплановым размещением персонажей, в равной мере характерна и для сюжета с Исцелением прокаженных (Лк. 17: 11–19), присоединяющегося к «Чудесам», начиная с Мирожя.

Групповая завязка обеих сцен отражает общую логику повествования: от чудес, прообразующих опыт индивидуальной молитвы, оно восходит к образу молитвенного хора, на который изливается исходящая от Иисуса благодать исцелений. Руководствуясь принципом риторической компоновки эпизодов, живописец использует так называемую фигуру «приумножения», направляющую мысль от малого к более значительному и, наконец, грандиозному. С учетом пространственной дифференциации, той же композиционной логики придерживались византийские мастера в Кахрие Джамии, где цикл «Чудес» достигает своей кульминации в «Исцелении многих болезней» во внутреннем нартексе.

Подводя итог вышесказанному, следует признать, что более содержательные выводы по иконографическому истолкованию росписи храма Св. Екатерины еще ждут своего часа. Степень их обоснованности может возрасти по мере детального анализа всех сохранившихся фрагментов и определения принципов их регламентации. Модель символической компоновки изображений, прослеженная на примере «парных» сюжетов цикла «Чудес и Деяний», не позволяет усомниться в строго выверенном иконографическом решении росписи. Тема «воды», при всем многообразии связанных с ней мотивов, находит здесь одну из самых лаконичных интерпретаций в поздневизантийском искусстве. Совмещение сюжетов, прославляющих искупительную силу Крещения, с эпизодами евхаристического («Брак в Кане Галилейской» и «Хождение по водам») и даже эсхатологического порядка («Изгнание торгующих из храма» и «Притча о брачном пире») восходит к иконографической матрице, известной еще по памятникам катакомбной живописи. На этом фоне тем более значимой представляется дидактическая ясность их компоновки в салонической росписи, благодаря которой сдвоенное боковыми нефами пространство наоса приобретает вневременной образ восхождения человека к Богу. Очевидно, что прообразовательные параллели, прослеженные на примере «парных» эпизодов, не ограничиваются центральным нефом. Погружение в атмосферу очистительной аскезы начиналось уже в нартексе, где верующих встречали портреты отшельников и столпников (Симеон и Даниил столпники, Иоанн Колов, Онуфрий Великий). В свете столпнического подвига извечная драма человеческих немощей, будь то плотских или духовных, лишалась своего пафоса, осознанного как проявление слабости и маловерия. «Чудеса» в наосе представляли образом зримой награды за веру, с которой болящие обретали исцеление, а умершие – воскрешение. Христос являлся для них источником новой, вечной жизни: «...Кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную...» (Ин. 4: 14).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Основные сведения по истории Салоник см.: Barker J. Late Byzantine Thessalonike: A Second City's Challenges and Responses // DOP. 2003. № 57. P. 5–33; Laiou A. Thessaloniki and Macedonia in the Byzantine Period // Byzantine Macedonia: Identity, Image and History. Papers from the Melbourne Conference, July 1995 / Ed. by J. Bark and R. Scott. Melbourne: Australian Catholic University, 2000. P. 1–11; Tafraли O. Thessalonique des origins au XIVe siècle. Paris, 1913; Tafraли O. Topographie de Thessalonique. Preface de M.Ch. Diehl. Paris, 1913; Vacalopoulos A.E. A History of Thessaloniki. Thessaloniki, 1963 и др.
- 2 Подробнее о специфике ктиторского покровительства в Салониках в поздне-византийский период см.: Rautman M.L. Patrons and Buildings in Late Byzantine Thessaloniki // JOB. 1989. № 39. P. 295–315.
- 3 См.: Gouma-Peterson Th. The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Monastic Policy Under Andronicos II // The Art Bulletin. 1976. № 58. P. 168–183, а также более общие сведения – Gouma-Peterson Th. The Frescoes of the Parakklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style // The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8–9 May 1989 / Ed. by D. Mouriki. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 111–129; Τσιγαρίδας E.N. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Θεσσαλονίκη, 2008.
- 4 Кисас С. О времени настанка фресака у цркви Светих апостола у Солуну // Зограф. 1977. № 7. С. 52–57; Хунгорουλος A. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955; Ξυγγόπουλος A. Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953.
- 5 Ch. Bakirtzis. Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες. Αθήνα, 2003; Μαυροπούλου-Τσιούμη X. Ο Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός. Θεσσαλονίκη, 1970; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of Fourteenth Century // L'art Byzantin au debut du XIVe siecle. Symposium de Gračanica, 1973 / Уредник: Петковић Ср. Београд: Филозофски факултет, Отделение за историју уметности, 1978. P. 55–83; Τσιτουριδου A. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Θεσσαλονίκη, 1986; Ξυγγόπουλος A. Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964; Velmans T. Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle // CA. 1966. Vol. XVI. P. 145–176.
- 6 Τσιγαρίδας E.N. Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης // ΧΑΕ. 2006. № 26. Περίληψεις. Σ. 94–95; Tsigaridas E. Les fresques de l'église Saint-Catherine de Thessalonique // На траговима Војислава Ј. Бурића (научни скупови). Кн. СXXXV / Ур.: Д. Медаковић, Ц. Грозданов. Београд: Српска Академија Наука и Уметности. Одељење историјских наука, 2011. С. 157–166.
- 7 План цркви см.: Ћурџић S. The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans // DOP. 2003. № 57. Pl. 32 (B). Общие сведения по ар-

- хитектуре храма см. в: Корач В., Шупут М. Архитектура и эстетика / Т. Вельманс, В. Корач, М. Шупут. Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. М.: Белый город, 2006. С. 251–254; Krautheimer R. Early Christian Church and Byzantine Architecture. New-Haven – London, 1986. P. 429–431; Tafraли O. Topographie de Thessalonique. Preface de M.Ch. Diehl. Paris, 1913.
- 8 Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles. Paris, 1916. P. 57–66.
 - 9 Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001. С. 313–336.
 - 10 Underwood P. Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles // The Kariye Djami / Ed. by P. Underwood. Princeton: Princeton University Press, 1975. Vol. IV. P. 243–302.
 - 11 Gouma-Peterson Th. Christ as Ministrant and the Priest as the Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303 // DOP. 1978. № 32. P. 197–216.
 - 12 Dufrenne S. L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe me siècle // L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sapocani. 1965 / Publ. V. Djurić. Beograd: Faculte de Philosophie. Departement de L'Histoire de l'art, 1967. P. 41–42.
 - 13 Τσιτουρίδου Α. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη.
 - 14 Порядок эпизодов согласуется в общих чертах с последовательностью, предложенной в работах Е. Цигаридаса: Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης. Σ. 94–95; Tsigaridas E. Op. cit. P. 158.
 - 15 Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970. P. 49–65.
 - 16 В Мироже сюжеты, связанные с Чудесами и Деяниями Христа, располагаются на торцовых и западных стенах северного и южного подкупольного креста (Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010. С. 161). В Монреале – в трансепте и боковых нефках (Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. L., 1949. P. 120).
 - 17 Изъяснение Божественной Литургии // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды Св. Николая Кавасилы / Под ред. М.П. Мартыновой М.: Издательство храма Св. мученицы Татьяны, 2002. С. 132. Цитата ранее использована у М. Марковича: Христова чуда и поуке // Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије / Ур. В. Ј. Ђурић. Београд: САНУ, 1995. С. 146.
 - 18 Бабић Г, Панић Д. Богородица Љевишка. Београд, 1975. С. 54.
 - 19 Маркович М. Христова чуда и поуке. С. 145.
 - 20 Мысль о возможности подобного иконографического сопоставления была высказана ранее А. Цитуриду: Τσιτουρίδου Α. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. См. сноску 15 на с. 57.
 - 21 Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV et XV siècles. Paris, 1910. Pl. 68–70.; Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Pl. 5–9.
 - 22 Τσιτουρίδου Α. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Σχ. 2.

- 23 Tsigaridas E. Ibid. Pl. 4.
- 24 Diechmann F.W. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna // Ravenna. Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes. B. III. Wiesbaden, 1958. Ill. 312–315.
- 25 К. Уолтер указывает на восходящую еще к раннехристианскому сознанию ассоциацию стола в Тайной Вечере с алтарем, на котором происходит Таинство Евхаристии. – С.:Walter Ch. Art and Ritual in the Byzantine Church. L., 1982. P. 185–186.
- 26 Наиболее риторичным на этом фоне представляется символично-пространственное решение Михаила Астрапы, который в церкви Св. Никиты в Чучере изобразил оба эпизода рядом, один под другим, при том что сцена «Претворения воды в вино» фактически заходит у него за алтарную преграду.
- 27 Acheimastou-Potamianou M. Mystras. Athens, 2003. P. 50. Fig. 42.
- 28 Σίσσιου Ι. Το πρόγραμμα στον εξωνάρθηκα του Αγίου Γεωργίου Ομοροφοκλήσιος // Ниш и Византија, X. Симпозиум, Ниш 3–5. Јун 2011. Зборник Радова / Ур.: М. Ракоција. Ниш, 2012. С. 375. Сл. 11.
- 29 Akşit İ. Chora. Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul, 2010. Fig. on the P. 82.
- 30 О символической интерпретации сосудов в восточно-христианской иконографии см. в статье Т.Н. Михельсон: Три композиции «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря: Истоки иконографии // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI-XVII вв. / Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1980. С. 334–335.
- 31 П. Андервуд указывает, в частности, на сравнение крещальной воды с Кровью Христовой, встречающееся в письмах папы Льва I Великого (Underwood P.A. The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels // DOP. 1950. № 5. P. 57).
- 32 Tsigaridas E. Op. cit. Pl. 12a, 12b.
33. В отличие от монументальной живописи, где место ветхозаветного сюжета занимает новозаветный аналог («Хождение по водам»), иконография «Перехода евреев через Черное море» сохраняется в памятниках поздневизантийской миниатюры, таких как Сербская псалтирь (Гос. Библиотека Мюнхена. Cod. slav. 4).
- 34 Ετζέογλου Ρ. Κείμενο και ικόνα: Παραστάσεις στην νάρθηκα του ναού της Οδηγήτριας στον Μυστρά // Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης. Στην μνημή της Στέλλας Παπαδάκη-Οκλάντ. / Επιμέλεια: Ο. Γκράτζιου, Χ. Λουκος. Ηρακλείο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας, 2009. Σ. 136–139.
- 35 Γαλαβάρης Γ. Ιερά μονή Ιβήρων. Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Άγιον Όρος, 2000. Σ. 76.
- 36 Радавановић Ј. Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века. Београд, 1988. С.151–153; Κύκλος Ελληνικής Μουσικής. Βυζαντινοί μελωργοί / Επιμέλεια: Ελένη Σπανοπούλου. Αθήνα: Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, 1994–1995. Σ. 93–94.
- 37 Таким образом его атрибутирует и Е. Цигаридас: Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης. Σ. 95.
- 38 Этингоф О.Е. Святые места в программе росписей Спасо-Преображенского

- собора Мирожского монастыря // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. В честь 100-летия со дня рождения В.Н. Лазарева / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 145.
- 39 Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. С. 160–161. Ил. 141 – «Усмирение Бури» («Хождение по водам»); С. 148–149. Ил. 132 – «Явление Христа на Тивериадском море».
- 40 «Явление Христа на Тивериадском море» («Чудесный улов») – в трансепте, «Хождение по морю» («Спасение тонущего Петра») – в южном нефе.
- 41 Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. L., 1949. Pl. 74a.
- 42 Eastmond A. P. Art and Identity in Thirteenth-Century in Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trapezond. Birmingham, 2004. P. 110–111. Fig. 83.
- 43 Бабић Г, Панић Д. Богородица Љевишка. С. 121. Сл. 5.
- 44 Zarras N. The Iconographical Cycle of the Eothina Cycle Periscopes in Churches from the reign of King Milutin // Зораф. 2006-2007. № 31. P. 108. Fig. 117.
- 45 Petcović V. La peinture serbe du moyen âge. Beograd, 1934. Vol. II. Pl. LXXIX.
- 46 Габелић С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998. Сл. XVII.
- 47 Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. Pl. 85v.
- 48 Эл. ресурс. Режим доступа: [http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/dechany/pritcha_o_mytare_i_farisee_ik_18_9-14/?p_f_12_temp_id=1&p_f_12_73=~%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20~%D0%BF%D0%BE&p_f_12_61\[\]=&p_f_12_20\[\]=&p_f_12_59\[\]=&p_f_12_65=&p_f_12_65_link=&p_f_12_3=&p_f_12_21=&p_f_12_21_link=&p_f_12_5=&p_f_12_75=&p_f_12_64\[\]=&p_f_12_6_cb=1&p_f_12_id=&ref-cat=\(20.04.2013\)](http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/dechany/pritcha_o_mytare_i_farisee_ik_18_9-14/?p_f_12_temp_id=1&p_f_12_73=~%D1%85%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20~%D0%BF%D0%BE&p_f_12_61[]=&p_f_12_20[]=&p_f_12_59[]=&p_f_12_65=&p_f_12_65_link=&p_f_12_3=&p_f_12_21=&p_f_12_21_link=&p_f_12_5=&p_f_12_75=&p_f_12_64[]=&p_f_12_6_cb=1&p_f_12_id=&ref-cat=(20.04.2013))
- 49 Millet G. Monuments de l'Athos. Paris, 1927. I. Les peintures. Pl. 63–1.
- 50 Tsigaridas E. Ibid. Pl. 6.
- 51 Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης. Σ. 94.
- 52 Изображение сюжетов друг за другом связано также с логикой евангельской хронологии: Ин. 2: 6–10 («Претворение воды в вино») и Ин. 2: 13–16 («Изгнание торгующих из храма»).
- 53 На факт символического соотношения эпизодов с Евхаристией указывает в своем исследовании Т. Гума-Петерсон. См.: Gouma-Peterson Th. Christ as Ministrant and the Priest as the Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303. P. 205.
- 54 Геллей Г. Библейский справочник. СПб, 2002. С. 536–537.
- 55 Подробная библиография относительно внутрицерковных раздоров на рубеже XIII–XIV вв. присутствует в исследовании А. Пападакиса: Христианский Восток и возвышение папства. Церковь в 1071–1453 гг. М., 2010. С. 316–347. Среди новейших работ следует выделить особо: Свяц. А. Пржегорлинский. Византийская церковь на рубеже XIII–XIV вв. СПб., 2011.
- 56 Τσιγαρίδας Ε.Ν. Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης. Σ. 95.

- 57 О мотивах, сужающих возможности изображения ангелов в восточно-христианской иконографии, см.: Peers G. *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*. L., 2001. P. 61–89.
- 58 Климент Александрийский. Строматы. Книга Первая / Под ред. Е.В. Афонасина. СПб: Издательство Олега Абышко, 2003. Т. I. С. 158.
- 59 Изображение доступно как эл. ресурс. Режим доступа: <http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/7x3-dtl.php> (18.03.2013).
- 60 В качестве иконографических прототипов «Брачного пира» в Дечанах М. Маркович называет аналогичные сцены в иллюминированных рукописях IX–XII вв., не приводя при этом конкретных примеров – Маркович М. Христова чуда и поуче. С. 146.
- 61 Нерсесян Л.В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2006. С. 86. Ил. 41.
- 62 Тема «Пира Премудрости» в росписи Ферапонтова монастыря наиболее полно раскрыта в следующих работах: Лифшиц Л.И. Тема «Вход в Дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // *Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования* / Отв. ред. А.Б. Стерлигова. М.: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Моск. Кремль», 1998. Вып. XI. С. 174–195; Михельсон Т.Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря: Истоки иконографии // *Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв.* / Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1980. С. 324–342; Михельсон Т.Н. Три сцены «духовных пиров» в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // *Византия и Русь. Памяти В.Д. Лихачевой* / Отв. ред. Г.К. Вагнер. М.: Наука, 1989. С. 188–193.
- 63 Лифшиц Л.И. Тема «Вход в Дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. С. 180.
- 64 Семь слов о жизни во Христе // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды Св. Николая Кавасилы / Под ред. Мартыновой М.П. М.: Издательство храма Св. мученицы Татианы, 2002. С. 31.
- 65 Подробное исследование по иконографии колодцев и источников см. в: Gavrilović A. *Representations on the Wells in the Byzantine Art. Contribution to the Research of their Iconography* // Ниш и Византија. VIII. Симпозиум, Ниш 3–5. Јун 2009. Зборник Радова / Ур.: М. Ракоција. Ниш, 2010. С. 201–218.
- 66 Underwood P. *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*. P. 258–259.
- 67 Akşit İ. *Chora. Byzantium's Shining Piece of Art*. P. 46 (цифры 42, 45, 46, 59, 63)
- 68 Dufrenne S. *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*. Pl. 13, sch. IX. Здесь место эпизода с «Исцелением расслабленного» занимает «Исцеление больного водянкой», обладающее сходными с ним прообразовательными коннотациями.
- 69 В русской богослужебной практике соответствует так называемой «Цветной Триоди».

- 70 В храме Св. Георгия в Старо-Нагоричино.
- 71 Подробнее об иконографии цикла см. в статье Н. Зарраса: Zarras N. The Iconographical Cycle of the Eothina Cycle Periscopes in Churches from the reign of King Milutin // Зограф. 2006–2007. № 31. P. 95–112.
- 72 Мысль была высказана ранее в отношении Протата и придела Св. Евфимия Е. Цигаридасом: Manuel Panselinos the Finest Painter of the Palaiologan Era // Manuel Panselinos: from the Holy Church of Protaton / Ed. By E. Tsigaridas. Thessaloniki, 2003. P. 31.
- 73 Conomos D. The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music. Washington, D.C., 1985. P. 41.
- 74 Иустин Философ, мч. 1-ая Апология. Эл. ресурс доступа: http://odinblago.ru/ramatniki_3/3 (06.05.2013).
- 75 Уайбру Х. Православная литургия. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. М., 2012. С. 184. С использованием цитаты из «Изъяснения Божественной Литургии» Николая Кавасилы.
- 76 Метьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Под ред. А.М. Лидова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 12.
- 77 Н. Кавасила. Семь слов о жизни во Христе // Христос. Церковь. Богородица. Богословские труды Св. Николая Кавасилы / Под ред. Мартыновой М.П. М.: Издательство храма Св. мученицы Татианы, 2002. С. 30–31.
- 78 Мейендорф И. Введение в Святоотеческое богословие. Эл. ресурс. Режим доступа: http://krotov.info/library/13_m/ey/patr_31.html (18.03.2013).
- 79 Gouma-Peterson Th. Christ as Ministrant and the Priest as the Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303. P. 214.
- 80 Ibid. P. 208. Эту же мысль развивает в работе о Лесново С. Габелич: Габелић С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998. С. 91.
- 81 Образу Богородицы Живоносный Источник посвящена обширная библиография. См.: Стародубцев Т. Култ Богородице Ζωοδόχος Πηγή и његов одјек у сликарства у доба Палеолога // Зограф. 2009. № 33. С. 101–119.
- 82 Вздорнов Г.И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989.
- 83 Dufrenne S. Les programmes iconographiques. Pl. 13.
- 84 Три похвальных слова на Успение Богоматери / Творения преп. Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники. М. 1997. Перевод свящ. Максима Козлова. Эл. ресурс. Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/?Ioann_Damaskin/tri-pokhvalnykh-slova-na-uspenie-bogomateri (18.03.2013).
- 85 Tsigaridas E. Op. cit. Pl. 5.
- 86 Ibid. Pl. 7.
- 87 Τσιτουρίδου Α. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Πιν. 49.

- 88 Gouma-Peterson Th. Christ as Ministrant and the Priest as the Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303. P. 208. В качестве еще одного примера, упущенного автором, следует назвать изображение в пареклесии Св. Николая: Маркович М. Христова чуда и поуке. Сл. 1 (между с. 144 и 145).
- 89 Два памятника, которые она включает в этот ряд, – это роспись придела Св. Евфимия при базилике Св. Димитрия и церкви Архангела Гавриила в Лесново.
- 90 Tsigaridas E. Op. cit. Pl. 8.
- 91 Singelenberg P. The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe // Art Bulletin. 1958. № XL/2. P. 108.
- 92 Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Pl. 72–2.
- 93 Tsigaridas E. Op. cit. P. 162.
- 94 Ibid. Pl. 9.
- 95 Маркович М. Христова чуда и поуке. Сл. 5.
- 96 Τσιτουρίδου Α.Ο. ζογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Πιν. 45.
- 97 Gouma-Peterson Th. Christ as Ministrant and the Priest as the Ministrant of Christ in a Palaiologan Program of 1303. Pl. 16.
- 98 Tsigaridas E. Op. cit. Pl. 10.
- 99 Ibid. Pl. 11.
- 100 Τσιτουρίδου Α. Ο ζογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Σ. 133.
- 101 Ibid. Ικ. 48.
- 102 Данная фигура не является единственной (тем более ключевой) при компоновке эпизодов в византийских росписях. Скорее, частным примером, адекватным пространственной специфике интерьера храма Св. Екатерины. О некоторых других образцах «риторической» организации сюжетов пишет в своей работе Г. Макгвайер. См.: Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981. P. 81–82.
- 103 Akşit İ. Chora. Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul, 2010. P. 46 (цифра 59).